

# **A bifonia fundamental nas “Quatro Estações do Sonho” opus 129 de Ernst Widmer: origem, transformação e referenciais sonoros**

Leonardo Loureiro Winter

**The fundamental  
biphony in “Quatro  
Estacoes do Sonho”  
opus 129 from Ernst  
Widmer: origin,  
development and  
sounds references**

## Resumo

O presente artigo analisa um esquema composicional denominado “bifonia fundamental” utilizado na obra “Quatro Estações do Sonho” do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990). Tendo como ferramenta analítica a teoria dos conjuntos de classes de notas é analisada a origem, transformação e aplicação do esquema composicional na superfície musical da obra bem como seus possíveis referenciais sonoros. A conclusão aponta como origem do esquema composicional o emprego de tricordes preferenciais, o agrupamento destes tricordes em um motivo de quatro notas recorrente na música do compositor, a ampliação da bifonia em estratégias octatônicas permitindo correlações com os sistemas modais, tonais e atonais na obra e o estabelecimento de referenciais sonoros associados à música folclórica nordestina.

**Palavras-chave:** Widmer, análise, bifonia

## Abstract

The survey analyses the “fundamental biphony”, a compositional scheme used in “Quatro Estações do Sonho” op. 129 by Swiss Brazilian composer Ernst Widmer (1927-1990). Through the Pitch Class Theory, the analyses perusal the origin, development and use of the biphony on musical surface as well as the possible sounds references. The conclusion aims the origin of the fundamental biphony on use of preferential trychords, the grouping of these trychords in a four notes motive on Widmer’s music, the biphony enlargement in octatonic strategies and the establishment of sounds references with brazilian northeast folk music.

**Keywords:** Widmer, Analysis, Byphony

Recebido em 01/06/2006

Aprovado para publicação em 20/06/2006

## Introdução

**C**ompositor de destaque no cenário nacional da segunda metade do século XX, o suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) desenvolveu a maior parte de sua obra composicional no Brasil.<sup>1</sup> Premiado em concursos nacionais e internacionais de composição, Widmer produziu uma extensa obra musical em mais de 170 composições catalogadas abrangendo diversos gêneros musicais: óperas, sinfonias, *ballets*, missas, oratórios, música para orquestra, coro e orquestra, concertos para diversos instrumentos, música de câmara instrumental e vocal, obras para instrumentos e fita magnética, música para peças teatrais, trilhas de filme etc.<sup>2</sup>

A análise da produção composicional de Widmer revela influências estéticas diversas<sup>3</sup> conjuntamente com a presença de elementos associados a distintas culturas como, por exemplo, da música folclórica nordestina, da música de vanguarda européia e norte-americana ou da música folclórica de diversos países. Esses distintos elementos e influências musicais utilizados através justaposições

ou superposições na superfície musical convivem de maneira sincrética, sendo uma característica marcante da música do compositor. A conjunção desses elementos produziu uma obra composicional que os musicólogos definiram como sendo “ecclética”: Béhague (1979, p. 350) descreve a produção composicional de Widmer como uma “[...] gradual convergência de intuição e intelecto, ingenuidade e sofisticação, originalidade e tradicionalismo. Este conjunto de atitudes resultou no que ele [Widmer] chamou de fases ‘progressivas’ e ‘regressivas’, freqüentemente em coexistência”.<sup>4</sup> Para José Maria Neves (1981, p. 170) “[...] Widmer, como seus alunos, assumirá posição de ecletismo consciente e intencional dentro da politécnica que enriquece seu universo sonoro”. Já para o compositor, o princípio de conjugar diferentes influências e elementos representava um “[...] esforço consciente de uma postura não-dogmática valorizando a diversidade idiossincrática” e evitando “[...] um tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados” (Widmer 1985, p. 69). No artigo de “Travos e Favos” publicado em 1985, Widmer reflete e explicita a convivência simultânea de elementos contrastantes, prestando um depoimento significativo, com reflexos na sua produção composicional:

Em nossa época os planos, por mais heterogêneos que sejam, se sobrepõem: o regional, continental, universal.

Para encontrarmos a nossa identidade precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Não basta tirar antolhos, é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios.

Nesse sentido, o movimento do Grupo [de compositores da Bahia] é anti-escola, descondicionador e paradoxal.

Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertençam ao passado. O movimento do Grupo permitiu-me abrir os olhos quanto ao trabalho de meus colegas, especialmente ao de Walter Smetak e chegar a vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema trilema, e o temido choque de estilos ecletismo.

Ecletismo como “estilo” de uma época sincrética.

São contracampos que vêm substituir contraponto e harmonia, com a diferença de que, desde o seu surgimento, assumem feições estruturais e não estruturalizantes, *paradoxais e não paradigmáticas, heterogêneas e não homogêneas*. (Widmer 1985, p. 69-70, grifos nossos)

Em uma afirmação sobre princípios composicionais, Widmer declara seu posicionamento contra a ortodoxia e a busca incessante – por parte de alguns compositores da vanguarda – da originalidade estética como pressuposto fundamental:

Eu não ando correndo atrás da originalidade, mas quando digo uma coisa, ela vem sempre como uma coisa nova. Minha música é uma música nova menos pretenciosa, menos ortodoxa, por que o pior do vanguardismo é que ele é ortodoxo, não pode usar maneiras que os antigos usavam porque deixaria de ser vanguarda. É por isso que tiveram de inventar a transvanguarda e assim vai, acabando num beco sem saída, por causa do ortodoxismo. Eu sempre fui heterodoxo antes do choque, muito antes do choque. (Widmer, 1987)

Nessa declaração, observamos a crítica de Widmer em relação à busca incessante do “novo” e na ortodoxia de posições assumida por parte do movimento da vanguarda musical. A essa ortodoxia, o compositor prefere a heterodoxia e a possibilidade de utilizar diferentes técnicas e recursos, conforme a necessidade da música, sem preocupação com a “originalidade” como pressuposto composicional. É, pois, através da flexibilização e consideração de diferentes possibilidades musicais que o “ecletismo” manifesta-se na obra do compositor.

## **O *opus* 129 de Widmer e a bifonia fundamental**

Em 1981 Widmer compôs uma obra para duas flautas transversais e orquestra de cordas intitulada “Quatro Estações do Sonho” *opus* 129. Resultado de uma encomenda realizada ao compositor pela Curadoria de Desenvolvimento Cultural do Cantão de Aargau (Suíça), a obra teve sua estréia em 1982 na cidade suíça de Aarau (cidade natal do compositor). Com aproximadamente vinte e quatro minutos de duração, a obra é constituída por quatro pequenos poemas sinfônicos concertantes, cada um recebendo a denominação de uma estação do ano: Primavera, Verão, Outono e Inverno. Conforme anotações do compositor – escritas em alemão – no frontispício do *opus* 129:

Quatro estações do sonho para 2 flautas e orquestra de cordas, de Ernst Widmer, *opus* 129 – 1981 [...] quatro pequenos poemas sinfônicos concertantes, executados

isoladamente, aos pares, em número de três ou em qualquer seqüência das estações do ano: Primavera, Verão, Outono, Inverno como em Vivaldi e Haydn; Outono, Inverno, Primavera, Verão como no Hemisfério Sul; Inverno, Primavera, Verão, Outono, conforme o ano no calendário nórdico; Verão, Outono, Inverno, Primavera, na seqüência do calendário do hemisfério sul.<sup>5</sup> (Widmer, 1981)

A presença de melodias e ritmos associados à música folclórica nordestina, conjuntamente com procedimentos compositivos da vanguarda européia e norte-americana – tais como seções mesuradas em segundos, blocos sonoros, recursos instrumentais (como *glissandi* de quartos de tom, percussão de chaves, cantar e tocar ao mesmo tempo, sons harmônicos) e utilização de diferentes grafias musicais – é uma característica marcante dessa obra.

No frontispício da partitura do *opus* 129, Widmer exibe uma estratégia composicional denominada de “bifonia fundamental”, conforme mostra o Exemplo 1.



Exemplo 1 – Bifonia fundamental do *opus* 129 (Widmer, 1981)

Esse modelo representativo da obra tem como objetivo a utilização de critérios para a combinação e distribuição de alturas, permitindo a apresentação do planejamento estrutural da composição (síntese) e utilização na superfície musical. Quanto à origem deste esquema composicional pode ser identificada como sendo proveniente de um motivo de quatro notas, conforme mostra o Exemplo 2.



Exemplo 2 – Motivo de quatro notas

Esse motivo aparece de forma recorrente em diversas obras de Widmer da década de 1980, estabelecendo uma ligação motívica entre elas.<sup>6</sup> A ferramenta analítica utilizada no trabalho foi a teoria dos conjuntos de classes de notas de Allen

Forte (*Pitch-Class Theory*), por entendermos ser esta uma ferramenta adequada na análise de música pós-tonal. A análise do motivo de quatro notas demonstra um conjunto de classe de notas [0136] com intervalos ordenados [-1, -2 e -3] e constituído pelos tricordes [013] e [025], conforme observado no Exemplo 3.



Exemplo 3 – Motivo de quatro notas e intervalos ordenados entre classes de notas

Conforme Lima (1999, p. 323), através de inspeções analíticas foi demonstrada a preferência de Widmer em torno de idéias básicas derivadas dos conjuntos de classes de notas [013], [014] e [025]. Esses tricordes são unidades fundamentais na construção e no desenvolvimento motivico do *opus* 129 bem como da bifonia fundamental: através da junção dos tricordes [013] e [025] é formado o motivo de quatro notas [0136]. Ainda segundo Lima, a bifonia fundamental do *opus* 129 caracteriza-se por ser “[...] um modelo motivico a duas vozes, onde a voz inferior apresenta o retrógrado de uma transposição de trítone do motivo da voz superior” (Lima 1999, p. 292). Ao seccionarmos a bifonia do *opus* 129, observamos a parte superior (formada pelas notas ré, dó#, si e sol#) e a parte inferior (formada pelas notas ré, fá, sol e sol#). Comparando a distância intervalar entre as notas na parte superior e na parte inferior da bifonia (representada pelos números inteiros no Exemplo 4), observamos um modelo simétrico em formato invertido. Esse modelo simétrico invertido permite o complemento entre as partes da bifonia.



Exemplo 4 – Intervalos ordenados entre classes de notas da bifonia fundamental do *opus* 129

A presença do intervalo melódico de trítano na bífonia desperta nossa atenção para a importância desse intervalo na obra e na música de Widmer. A esse respeito, o compositor afirma que “[...] o trítano assume importância proporcional à força centralizadora da tônica”, acrescentando que “[...] na virada do século XIX ao XX, a súbita autonomia dessas sonâncias [...] com a sua liberação das garras funcionais [...] confirma isso, favorecendo a bitonalidade” (Widmer 1988, p. 50). Para o compositor, o trítano possui característica “[...] cuja ambigüidade permite o rápido deslocamento para tons longínquos, inclusive os polares” (Widmer 1988, p. 50).

Por outro lado, tanto o motivo de quatro notas [0136] quanto a bífonia fundamental evocam sonoridades associadas à música folclórica nordestina, através da utilização de seus modos e melodias características. Segundo Vladimir Silva, são características dessa música:

[...] existência de melodias compostas por graus conjuntos. A extensão fica quase sempre no âmbito de uma 8ª e a constituição intervalar abrange modos gregos – medievais e derivados, escalas maior e menor (padrão clássico tonal), formações penta e hexacordais, sem falar que no modo menor, os intervalos de 2ª e 4ª aumentada são mais freqüentes em sentido descendente, direção que também é usual nos incisos e cadências finais que podem concluir sobre a medianta ou a dominante. Quanto ao aspecto rítmico, são evidenciados compassos simples e compostos, além da existência de grupos marcantes como aqueles provocados pela síncope e hemiola. No cancionário infantil, nas músicas com função litúrgica e de culto e nos cantos de danças, no que diz respeito ao plano formal, há predominância de períodos com duas ou quatro frases, simetria e regularidade dos padrões baseados na estrutura verso/refrão, com a possibilidade de variação nos versos. As estruturas rítmicas mais livres aparecem nas formas poético-musicais numa espécie de recitativo. O ambiente harmônico é marcado pelo paralelismo polifônico em terças e sextas – algumas vezes em quartas e quintas – e o uso de uma progressão harmônica diatônica fundamentada na relação tônica (subdominante) dominante. (Silva, 2004)

Algumas dessas características descritas por Silva são evidenciadas, por exemplo, no movimento “Outono”, onde as flautas executam figuras homorítmicas em melodias de graus conjuntos utilizando critérios da bífonia para distribuição de alturas, como demonstra o Exemplo 5.

Ainda no “Outono”, a bífonia é apresentada em diferentes procedimentos compositivos: transposições e aumentações, conforme mostra o Exemplo 6.

Por vezes, conjuntos de três notas – principalmente o tricíorde [025] – é apresentado em diálogos motivicos, caracterizando um “desafio”, uma característica da música folclórica nordestina, como mostra o Exemplo 7.



Flauta 1

Flauta 2

*pp*

Exemplo 5 – “Outono”, flautas (compassos 45 a 52)

vln. I

vln. II

*p*

*pp*

*p*

*p* < > *pp*

*p* < >

## Bifonia em sol

Exemplo 6 – “Outono”, cordas (compassos 126 a 132).

[025]

Flauta 1

Flauta 2

Contrabaixo

*ff*

*ff*

*ff*

*pizz. q*

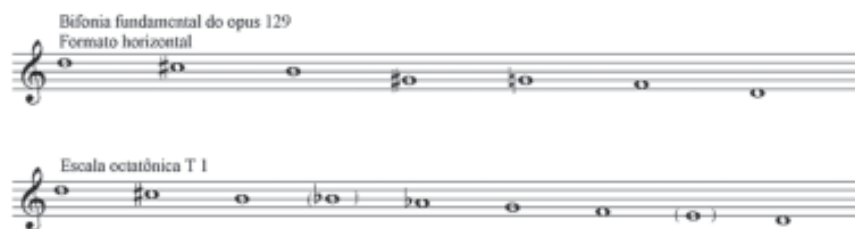
*arco*

Exemplo 7 – “Outono”, flautas e contrabaixo (compassos 1 a 5)

Esses tricordes, fundamentais no desenvolvimento motivico da obra, estruturam-se em conjuntos maiores: o motivo de quatro notas e a bifonia fundamental.

Widmer também utiliza o procedimento compositivo de ampliação da bifonia, resultando em uma estratégica octatônica<sup>7</sup> na organização das alturas na obra. Ao compararmos a bifonia fundamental do *opus* 129 com a escala octatônica T 1 – segundo Lester (1989, p. 162) – observamos a possibilidade de transformação da bifonia em escala octatônica: ao dispormos a bifonia em formato horizontal, observamos que apenas duas notas (mi e lá#) estão ausentes na bifonia em relação ao formato octatônico T 1, conforme demonstrado no Exemplo 8:

- bifonia do *opus* 129 (formato horizontal) – ré – do# – si – sol# – sol – fá – ré
- escala octatônica T 1 – ré – do# – si – lá# – sol# – sol – fá – mi – ré



Exemplo 8 – Formato horizontal da bifonia fundamental do *opus* 129 e escala octatônica T 1

Note-se que, ao acrescentarmos as notas mi e lá# – presentes na superfície musical da obra – na bifonia fundamental do *opus* 129, observamos a transformação desta em escala octatônica. Nos compassos iniciais do “Verão”, observamos como Widmer transforma a bifonia em procedimento octatônico através da heterofonia: a escala octatônica está presente de maneira completa, como mostra o Exemplo 9.

Segundo Lester (1989, p. 162), a versatilidade da escala octatônica deve-se à combinação de intervalos de tons e semitons entre graus consecutivos da escala, permitindo a criação de melodias que podem soar tradicionais (tonais), bem como de melodias modais e atonais. Essa versatilidade presente na escala octatônica é utilizada por Widmer em momentos diversos da obra, propiciando associações com diferentes sistemas de organização de alturas através de melodias e seções características.

Fl. I e II

3

Cordas

Escala Octatônica T1

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Fl. I e II, the middle for Cordas, and the bottom for Escala Octatônica T1. The top staff has a measure with a triplet of eighth notes. The middle staff has a measure with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a measure with a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 9 – “Verão”, redução (compassos 3 e 4) e escala T 1

Comparando o formato da escala octatônica T 1 com a bifonia do *opus 129* e o motivo de quatro notas utilizados por Widmer, observamos que estes últimos estão contidos na formação octatônica T 1, conforme pode ser observado no Exemplo 10.

Motivo de quatro notas

Bifonia fundamental do opus 129  
Formato horizontal

Escala octatônica T1

The image shows three musical staves. The top staff is for Motivo de quatro notas, showing a sequence of four notes: G4, A4, B4, and C5. The middle staff is for Bifonia fundamental do opus 129 Formato horizontal, showing a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The bottom staff is for Escala octatônica T1, showing a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5.

Exemplo 10 – Motivo de quatro notas, bifonia do *opus 129* e escala octatônica T1

Como observa Lima (1999, p. 323), a lógica da relação de alturas em Widmer “[...] nasce de características dos próprios intervalos, cristaliza-se em tricordes preferenciais e aglutina-se em conjuntos cada vez mais complexos”. Através

desta aglutinação é formada a bifonia fundamental e sua ampliação em escala octatônica. Assim sendo, o estabelecimento de referências – melódicas ou harmônicas – aos sistemas modais, tonais ou atonais na obra pode ser reputado como uma consequência da utilização de escalas octatônicas na superfície musical, tendo como origem a utilização de tricordes preferenciais.

Por outro lado, a conjunção sonora dos tricordes formados pelos conjuntos de classes de notas [013], [025] e [014] obtém como resultante uma sonoridade importante para Widmer (o *cluster* cromático). Este *cluster*, conjuntamente com a exploração progressiva de intervalos melódicos reduzidos (como, por exemplo, os intervalos de segundas e terças) é uma característica marcante na música do compositor.

## Conclusão

O princípio de exploração sistemática de intervalos melódicos reduzidos é uma característica recorrente na produção composicional de Widmer. Esses intervalos cristalizam-se em tricordes preferenciais [013] e [025], conjuntos de classes de notas utilizados com maior frequência em procedimentos compositivos de Widmer, sendo responsáveis pela origem e formação do motivo melódico de quatro notas [0136], assim como da bifonia fundamental utilizado nas “Quatro Estações do Sonho” *op.* 129. O motivo melódico de quatro notas [0136] é um dos motivos mais utilizados na produção composicional de Widmer da década de 1980, evocando relações com a música folclórica nordestina através da utilização de modos e melodias características. A ampliação da bifonia, como utilizado pelo compositor no *op.* 129, resulta no estabelecimento de uma lógica octatônica na obra, estabelecendo relações com os sistemas modal, tonal e atonal em diferentes seções. A utilização de ritmos e melodias que remetem ao folclore nordestino brasileiro, conjuntamente com a utilização de grafias e procedimentos compositivos associados à vanguarda musical, é uma característica marcante no *opus* 129 e na música do compositor.

---

## Notas

1. A carreira composicional de Widmer pode ser compartimentada em duas fases: uma fase suíça, correspondendo aos anos de formação musical e primeiras composições (de 1927 a 1955) e uma fase brasileira, correspondendo à maturidade composicional e maior número de obras compostas (de 1956 a 1989).

2. Catálogo de obras organizado pela *Ernst Widmer Gesellschaft: Ernst Widmer Werkverzeichnis*, Willy Bruschweiler (org.), Brugg: EWG, 1999, 58p. Livros que apresentam biografia e relação de obras de Widmer: Ilza Maria Nogueira Costa, *Ernst Widmer: perfil estilístico*, Salvador: Ufba, 1997, 200p.; Paulo Costa Lima, *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*, Salvador: Fazcultura/Copene, 1999, 300p. Entre teses que apresentam relação de obras de Widmer, destacamos: Paulo Costa Lima, *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*, Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, ECA, 2000, 417p.; Pedro Robatto, *Concerto para clarineta e piano op. 116 de Ernst Widmer*, Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003, 197p. Além dessas referências, uma relação de obras de Widmer foi editada pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores e organizada até o ano de 1977.

3. Como, por exemplo, da música de Stravinsky, Bartok, Hindemith, Frank Martin, Dorival Caymmi ou da música folclórica nordestina.

4. "[...] a gradual convergence of intuition and intellect, naiveté and sophistication, originality and traditionalism. This complex of attitudes has resulted in what he has called 'progressive' and 'regressive' phases, often in coexistence". (Béhague 1979, p. 350). Tradução do autor.

4. Jahresraumzeiten für 2 Flöten und Streichorchester von Ernst Widmer, opus 129 - 1981 [...] 4 Kleine, Symphonische Konzertgedichte, einzeln, paarweise, zu dritt oder in beliebiger Jahreszeitenfolge zu spielen: Frühling, Sommer, Herbst, Winter, wie bei Vivaldi und Haydn; Herbst, Winter, Frühling, Sommer, wie in der südlichen Hemisphäre; Winter, Frühling, Sommer, Herbst, nach dem Kalenderjahr des Nordens; Sommer, Herbst, Winter, Frühling dem Kalenderjahr der südliche Hemisphäre zu folge'. (Widmer, 1981). Tradução do autor.

5. Como, *e.g.*, o segundo movimento do concerto para clarinete e piano *opus* 116, a Sonata Monte Pascoal *opus* 122 para piano, a canção "Cidade" pertencente ao *opus* 124, o Duo para violino e piano *opus* 127, o concerto para contrabaixo e orquestra *opus* 147, o concerto para fagote e orquestra, *opus* 148, entre outras obras.

6. Escala de oito notas que utiliza a alternância de intervalos de tons e semitons entre degraus de escala consecutiva. A escala octatônica é baseada em uma célula tricorde, repetindo-se quatro vezes para criar a escala inteira. Sua estrutura de repetição, alternando intervalos de semitom e tom, permite transposições ou inversões de seus segmentos. As escalas octatônicas foram utilizadas por vários compositores do século XX como, por exemplo, Bartok, Stravinsky, Messiaen, entre outros (Lester 1989, p. 162).

---

## Referências

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA/COPENE, 1999.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

SILVA, Vladimir. *Modos na música nordestina*. Disponível em: <<http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl>>. Acesso em: 24 out. 2004.

WIDMER, Ernst. Travos e favos. *ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 13, p. 63-72, 1985.

\_\_\_\_\_. Em busca de incertezas. *Programa do concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia em comemoração do sexagênio de Ernst Widmer*. Entrevista concedida a Marcos Gusmão em 26 de maio de 1987. Salvador: Teatro Castro Alves, 1987.

\_\_\_\_\_. 1981. Quatro Estações do Sonho, op. 129. Poema sinfônico concertante para duas flautas e orquestra de cordas.